

XAVIER RIBAS: BAJO UNA LUZ TENUE

Inauguración: 19.01.2024, a las 19:30h. Exposición: 19.01.2024 > 30.03.2024

Visita guiada con el artista: 19.01.2024 a las 19:30h y 20.01.2024 a las 12h

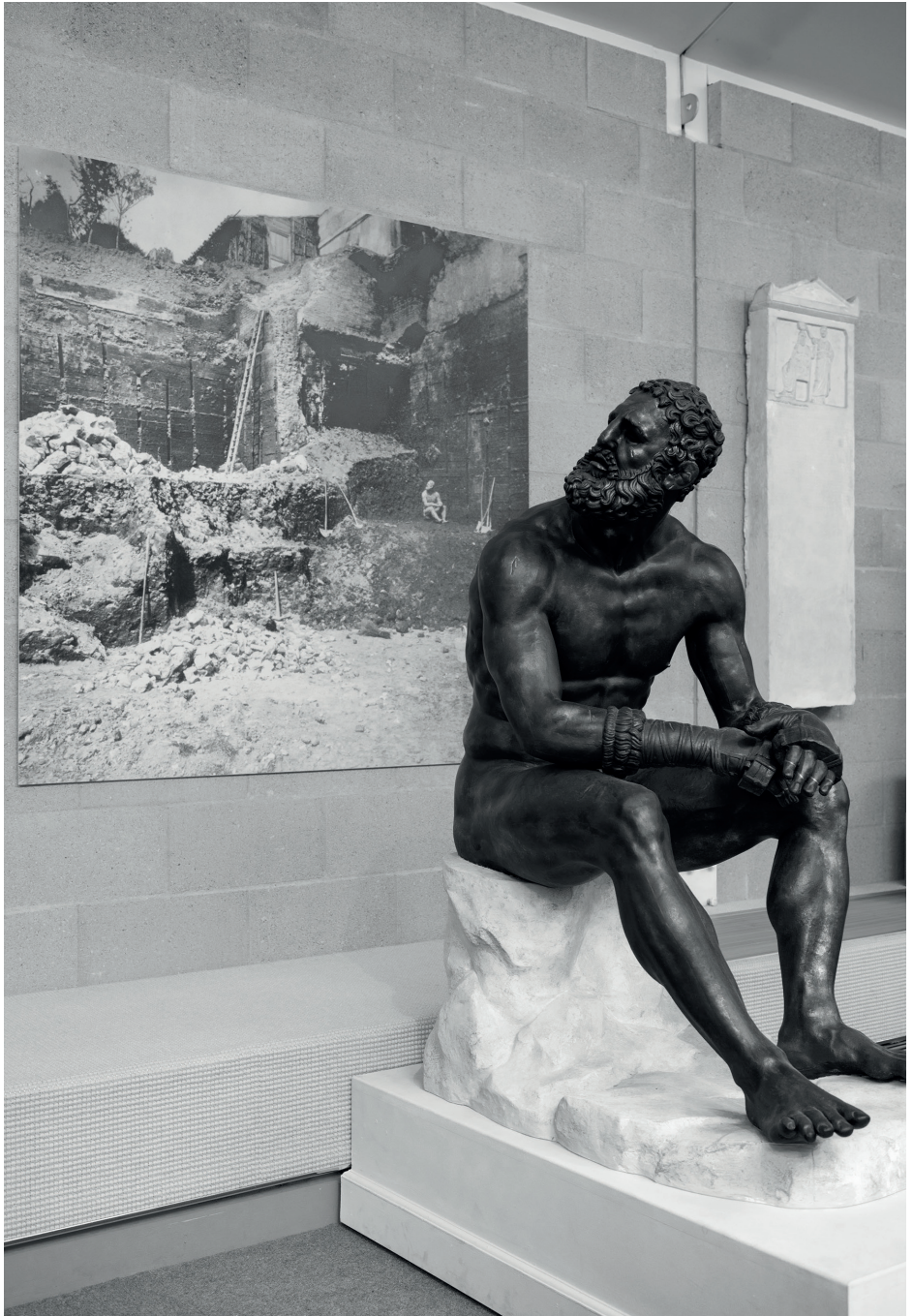
+ info Edgar Díaz, edg@projectesd.com

Sobre la exposición *Bajo una luz tenue*. Texto de Xavier Ribas.

En su libro *Is Racism an Environmental Threat?* Ghasan Hage sostiene que el colapso ambiental que estamos viviendo tiene sus raíces en procesos coloniales de expansión geográfica, apropiación, sobreexplotación de la naturaleza y deshumanización del otro, tanto en el pasado como en el presente: “Las prácticas de dominación racial y ecológica – escribe – tienen las mismas raíces” (2017: ix). El título de la exposición, *Bajo una luz tenue*, alude a la frágil visibilidad que alumbrá, y emana, de los cuerpos, objetos y paisajes que han sido destruidos por estos procesos, y que habitan espectralmente los museos del presente.

Las así llamadas “historias invisibles” flotan como realidades ocluidas “detrás” de todo lo que vemos con más facilidad – historias del trabajo, de vidas y fuerzas naturales que, sin ser reconocidas, han contribuido a crear los objetos, paisajes, estructuras y sistemas de nuestro mundo. De hecho, estos relatos e historias no son invisibles. Todo deja huella, como nos recordaba Walter Benjamin. Nada sucede sin dejar algún rastro, algún efecto en la naturaleza enmarañada del ser. Es simplemente que, mientras algunas cosas gritan su presencia, brillan y llaman nuestra atención – como el magnífico glaciar en su forma prístina; la luz lo baña y se refleja en nosotros con una claridad cristalina – otras están más oscurecidas. Por las circunstancias, o el papel que desempeñan en una cultura o mentalidad particulares. Y para verlas, necesitamos buscar en la penumbra. A medida que nuestros ojos se acomodan, ya no vemos objetos discretos, sino sus constelaciones – matices de su historia más amplia y de sus procesos históricos.

Devenir [2020] se compone de nueve fotografías y un texto extraído de la novela de Peter Weiss, *La estética de la resistencia* (1975). Las fotografías documentan réplicas de yeso en las salas del Museo de Arqueología Clásica de la Universidad de Cambridge, hechas de fragmentos escultóricos provenientes de museos en diferentes partes del mundo. El texto de Peter Weiss narra una escena imaginaria del momento de la construcción del Gran Altar de Pérgamo inspirada en los restos arqueológicos que se encuentran expuestos en el Pergamon Museum de Berlín. Weiss evoca el proceso de extracción de



Xavier Ribas, *Devenir* (detalle), 2020

los sillares de piedra en una cantera cercana al lugar de la construcción del monumento, donde amos, escultores, esclavos y prisioneros de guerra conviven en una relación de producción y de desigualdad, a la vez que los cuerpos de los trabajadores son fuente de inspiración para las esculturas del friso.

Los monumentos de la antigüedad clásica, ahora reconstruidos como ruinas, se presentan como objetos unificados con un pasado tangible que “no debería ser perturbado” (Gordillo, 2014: 6). Sin embargo, estos monumentos y sus elementos escultóricos son inseparables de los cuerpos dañados de la mano de obra utilizada en la extracción de los bloques de piedra y en su construcción. Los cuerpos derrotados de esclavos y prisioneros de guerra emergen, por así decirlo, con los fragmentos escultóricos de dioses, lápidas, gigantes, centauros y amazonas recuperados en los escombros de los templos y palacios de la antigüedad clásica. La museización de estos restos antiguos está impregnada de historias violentas y de esos cuerpos que fueron forzados al trabajo: su presencia inscrita en la piedra.

Las réplicas en yeso de estos fragmentos escultóricos son fantasmas y espectros de las esculturas originales. Su existencia responde al deseo de poner en circulación obras de arte únicas y frágiles para difundir su historia y conocimiento. Aunque la fabricación de estas réplicas se remonta a la antigüedad clásica, fue durante el siglo XIX cuando entraron a formar parte de colecciones en museos estatales, como por ejemplo el Victoria & Albert Museum de Londres, con el propósito de educar el gusto estético de los ciudadanos. En cuanto que coleccionar restos arqueológicos de todo el mundo formó parte del proyecto colonial de países occidentales, deberíamos preguntarnos qué historias se quisieron difundir con sus réplicas y cuales fueron ignoradas. Por su humilde condición de copias, estas réplicas de yeso permiten desviar nuestros pensamientos de las esculturas originales a sus constelaciones, en palabras de Theodor Adorno, al valor posicional de esos objetos originales en relación con otros objetos, y a los procesos históricos almacenados en ellos (Adorno, 1973: 163). Reorientar nuestro pensamiento de los objetos a sus constelaciones permite acercarnos a su historia material y a las texturas multifacéticas del trabajo humano que los hizo posible.

Las fotografías de las réplicas de yeso son, de nuevo, fantasmas y espectros de las esculturas originales: fantasmas de fantasmas, espectros de espectros. Sus encuadres fotográficos intentan abordar la visibilidad tenue de esos cuerpos que sacaron las piedras de las canteras y las trasladaron al ámbito del arte, evocar esos cuerpos ausentes mostrando menos y acercándose. Quisiera sugerir que el devenir de esos cuerpos de la antigüedad clásica – que fueron inmovilizados como fuerza de trabajo de economías extractivas y violentas, negados y destruidos en el acto de creación de monumentos – reside en las partes corporales ausentes de las esculturas originales:



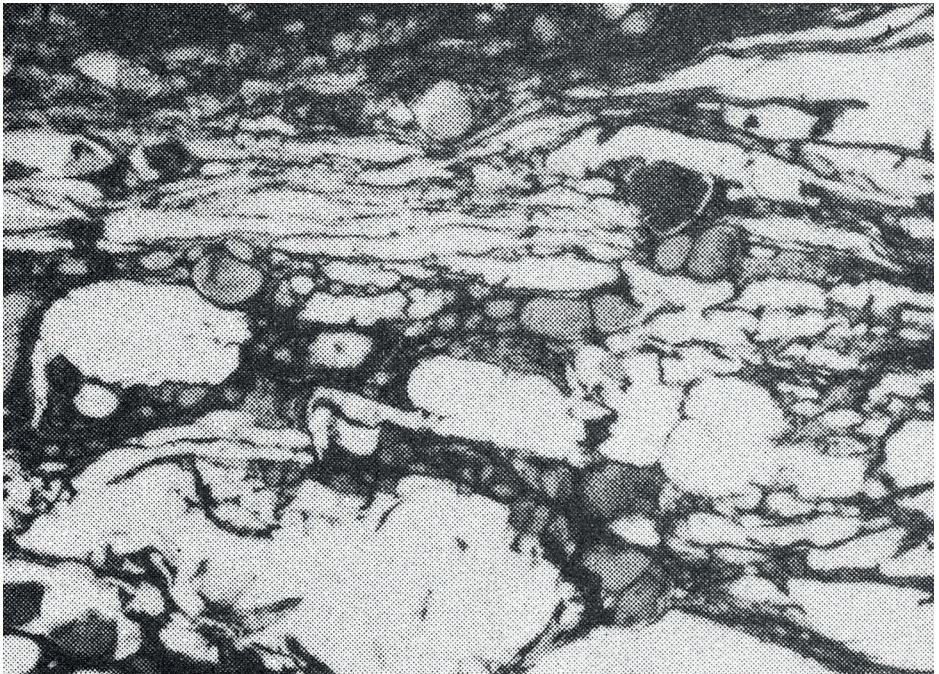
Xavier Ribas, *Devenir* (detalle), 2020

cabezas, rostros y torsos que quedaron irreconocibles en los escombros. Las fotografías quieren abordar estas partes del cuerpo que faltan, no como vacíos sino como una especie de materia que, como argumentó Aristóteles, está “desprovista de cuerpo” (*Física*, libro IV parte 1). Examinar “negativamente” esos fragmentos escultóricos originales mediante las fotografías de sus réplicas, es decir, a partir de lo que les falta, es hacerlo, parafraseando a Gastón R. Gordillo, a través de esos cuerpos que fueron negados y que habitan espectralmente los museos del presente.

Hielo muerto [Como el aire atrapado en sus pulmones] [2024] es una instalación de 40 fotografías tomadas en el glaciar Juncal Norte, Chile, en enero de 2023, y cuatro imágenes extraídas del boletín del año 1959 publicado por el Museo Nacional de Historia Natural de Santiago de Chile, donde se hicieron públicos los resultados del estudio científico de la momia congelada de un niño Inca, excavada en 1954 en la cima de El Plomo, en la cordillera de los Andes.

Desde finales de la Pequeña Edad de Hielo en torno a la década de 1850, y más notablemente desde principios de la Gran Aceleración de la década de 1950, glaciares en todo el mundo han ido retrocediendo, ascendiendo y alejándose hacia las cumbres de las montañas, dejando tras de sí campos de hielo muerto – hielo que ha dejado de fluir y gradualmente queda cubierto por capas de escombros rocosos – que llegan hasta al cielo. Incapaces de reproducirse, los glaciares se derriten, “desaguando el futuro en el mar” (Leopold, 2021: 45).

Para los Pueblos Originarios Andinos una montaña es un “ser-de-la-tierra que también es montaña” (De la Cadena, 2015: xxvii). Las montañas son custodios del hielo y el agua de los glaciares que dan vida a los humanos y no-humanos, cerca y lejos. En lugar de ver a los glaciares como algo prístino, inerte y alejado de la influencia humana, los consideran seres sensibles, alertas al comportamiento humano, que afectan y responden a las interacciones humanas, animados y animantes, y a menudo los describen como seres intensamente sociales, portadores de valores históricos y culturales (Cruikshank, 2005: 11, 68, 258). Los glaciares son seres-de-la-tierra deslocalizados, “sistemas” que afectan a grandes extensiones geográficas, y no una acumulación discreta de hielo ancestral en un lugar distante y remoto. El conocimiento ambiental tradicional piensa el hielo glacial como una condensación de tiempo pasado y futuro, un “archivo de memorias en peligro” (Jonathan Boyarin, citado por Cruikshank, 2005: 67). El deshielo de los glaciares andinos descubre evidencias de historias humanas. A medida que retroceden, revelan momias del Imperio Inca congeladas durante cientos de años, como las que se encontraron en las cumbres del volcán Lulluillaco, del



Xavier Ribas, *Hielo Muerto* [*Como el aire atrapado en sus pulmones*]
(detalle), 2024

Aconcagua y El Plomo, entre otros: lugares sacrificiales de altura, donde se realizaron *capacochas*, ofrendas rituales a los Apus – custodios del hielo y el agua glaciales – de niños, niñas y adolescentes que fueron enterrados vivos y murieron por congelación.

Las formaciones erosionadas de hielo muerto y escombros rocosos, blanco de hielo con tonalidades de azul cian, son una configuración de cicatrices, como glifos, un mensaje codificado para hacernos ver, finalmente, como una “alucinación inversa” (Springer y Turpin, 2017: 10), aquello que es manifiestamente presente: un futuro en peligro. Los glaciares, aguas sólidas y aguas fósiles, están enredados en una economía global de prácticas capitalistas de extracción, consumo y contaminación que, contrariamente al conocimiento ambiental tradicional, considera la Tierra como un recurso. El hielo muerto y las piedras configuran una *caligrafía* de la ausencia, una manifestación del “robo de la historia”, expresión que tomo prestada del antropólogo Jack Goody, que hace alusión a los futuros potenciales negados por la extracción y apropiación colonial de patrimonios culturales y materiales de otros pueblos.

No hay lugar alguno que no nos vea.

Adorno, Theodor, *Negative Dialectics*, 1973.

Cruikshank, Julie, *Do Glaciers Listen? Local Knowledge, Colonial Encounters and Social Imagination*, 2005.

De la Cadena, Marisol, *Earth Beings: Ecologies of Practice Across Andean Worlds*, 2015.

Goody, Jack, *The Theft of History*, 2012.

Gordillo, Gastón R., *Rubble. The Aftermath of Destruction*, 2014.

Leopold, Aldo, *Think Like a Mountain*, 2021.

Springer, Anna-Sophie and Etienne Turpin, *Reverse Hallucinations in the Archipelago*, 2017.

Hielo muerto [Como el aire atrapado en sus pulmones] es parte del proyecto *Traces of Nitrate* desarrollado en colaboración con el artista visual chileno Ignacio Acosta y la historiadora inglesa Louise Purbrick en la Universidad de Brighton y el Royal College of Art de Londres, y financiado por el Arts and Humanities Research Council (AHRC) del Reino Unido.

Xavier Ribas (Barcelona, 1960) es fotógrafo, profesor de la Universidad de Brighton y profesor asociado de la Universitat Politècnica de València. Estudió Antropología Social en la Universidad de Barcelona y Fotografía Documental en la Newport School of Art and Design. Su trabajo fotográfico investiga lugares e historias en disputa, y geografías del abandono. Sus obras recientes toman la forma de grandes instalaciones fotográficas, que a menudo incluyen texto, materiales de archivo e imágenes en movimiento como formas múltiples y compuestas de examinar asentamientos temporales, lugares de desarrollo y exclusión, territorios fronterizos y geografías de extracción. Vive y trabaja en Londres y Barcelona.

Ribas ha participado en exposiciones internacionales, entre ellas: Stedelijk Museum, Ámsterdam, Países Bajos (2011); Museu d'Art Contemporani de Barcelona-MACBA (2014); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía- MNCARS, Madrid (2014); Le Bal, París, Francia (2015); The Bluecoat, Liverpool, Reino Unido (2015); Sala de Máquinas, Santiago, Chile (2018); Bienale de Fotografia do Porto, Portugal (2021); Banco de España, Madrid, España (2023); C/O Berlin, Alemania (2023); CaixaForum Madrid, España (2023).

Ha recibido premios, encargos y becas del Consejo de Investigaciones en Artes y Humanidades - AHRC (2012-2016, 2017-2018), el International Photography Research Network – IPRN, Reino Unido (2006); Fundación Telefónica (2005) y Commande Publique du Ministère de la Culture et de la Communication, Centre National des Arts Plastiques (2006), entre otros.

Sus obra está, entre otras, en las siguiente colecciones públicas: Colección de Arte Contemporáneo Fundación La Caixa; Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA); Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC); Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC); Col·lecció Nacional de Fotografia, Generalitat de Catalunya; Stedelijk Museum, Ámsterdam.

PROJECTESD
T 934 881 360
INFO@PROJECTESD.COM
WWW.PROJECTESD.COM
PASSATGE MERCADER, 8 BAIXOS 1
08008 BARCELONA

Abe

Art Barcelona
Asociació de Galeries

